

NOMI PROPRI

Tecnologie per ramificare l'ascolto

A quarant'anni dalla morte di Joseph Beuys.

di *Pasquale Guadagni* – 19 Gennaio 2026



Anno di guerra 1943. Uno *Stuka* della *Luftwaffe* sorvola le propaggini della Daunia, che nel promontorio del Gargano sembrano stringere in un abbraccio l'azzurro della linea di costa. Uno dei due membri dell'equipaggio è uno smilzo marconista ventiduenne entrato due anni prima volontario in aeronautica, si chiama Joseph Beuys ed è figlio di un piccolo commerciante di concimi agricoli nativo della regione del Basso Reno, poco distante dal confine olandese.

Il berretto in dotazione ai soldati della *Luftwaffe* è di feltro grigio, si direbbe lo stesso materiale di cui è foggiato il copricapo contadinesco dalla tesa molto larga alla cui ombra Goethe trova ristoro, nell'iconografia classica, nelle pause dell'*italienische Reise*. Quella prima incursione italiana non lascerà traccia, nel giovanissimo Joseph Beuys, soltanto nella memoria disturbante dei raid in picchiata a bordo dello *Stuka*, ma anche in molti disegni naturalistici, di paesaggio, di flora e di fauna, con i quali il soldato si avventura a sperimentare, col mondo in cui è stato catapultato, un colloquio completamente altro da quello impartito dalle consegne militari.

L'ultima *Totentanz* del soldato Beuys a bordo di uno *Stuka* sarebbe avvenuto in Crimea

nel 1944: il velivolo in avaria precipita e si fa bara del pilota suo compagno di ventura, mentre lui se la cava con qualche frattura e viene recuperato da una squadra di soccorso. Nel suo *Lebenslauf/Werklauf* – che inizia ad alimentare all’inizio degli anni ‘60 per offrire a galleristi ed espositori un curriculum vitae in cui il sè e la sua rappresentazione artistica si rincorrono e giocano continuamente ad integrarsi – Joseph Beuys accrediterà la leggenda di aver avuto salva la vita in Crimea grazie al soccorso di nomadi tartari che avrebbero curato e protetto le sue ferite cospargendole di grasso animale e avvolgendole in spesse coltri di feltro.

Nell’industriarsi a rendere conto di sé stesso e della sua arte, Beuys semina la narrazione di una selva di segni e significanti, spie ubiqua di un incessante bisogno di ramificare la disponibilità di porsi in ascolto di energie vitali che l’uomo può imparare ad abitare, ma non illudersi di dominare. L’artista si pensa testimone e custode del mondo in cui vive e al quale appartiene, provando con la sua opera a veicolare le energie che lo percorrono e che hanno una vita propria, di cui nessuno può ergersi a giudice o carnefice.

Fin dalle prime esperienze del collettivo *Fluxus*, di cui fu tra i principali animatori, pur partecipando ad impulsi di tradizione dadaista tesi a perturbare lo spettatore dischiudendogli la suggestione di un possibile ordine nuovo, **l’artista offre in aggiunta l’estrema opzione politica di integrare nella *Kunstaktion* la nuda vita del suo corpo performante, avallando l’idea di sé come medium sciamanico che si predispone a farsi soglia d’accesso per offrire a chi partecipa del suo slancio una comprensione più originaria, più organica, più pervasiva del proprio stare al mondo.**

Novello Tiresia, cui la cecità impedisce di vedere chi va ad interpellarlo per trarre dal suo vaticinio uno sguardo più nitido sulle cose, con *The Chief* (1963) Beuys si abbandona ad un’estenuante azione di nove ore, che va in scena prima a Copenaghen e poi a Berlino, in cui è avvolto in coltri di feltro così spesse da renderlo invisibile allo spettatore che tuttavia è magnetizzato dalla sua assente presenza che rilascia nell’ambiente ciclici clangori fatti di tosse, gemiti, fischi, fruscii, e emanazioni acustiche che partecipano dell’umano come della natura organica *tout court*. *Natura naturans* che si affanna a protestare il diritto di una *natura naturata* di cui troppo sovente sembriamo ricordarci solo per farne il possibile spazio dell’estensione del nostro dominio.

In *Come spiegare le immagini ad un coniglio morto* (1965) il corpo dell’artista si sottrae ad ogni nascondimento, campeggiando come un albero al centro dell’azione ma facendosi latore di una simbologia che ne adorna l’intera figura: il capo è cosperso di

miele, simbolo di rinascita, al miele sono appiccicate foglie d'oro, che annuncia illuminazione, e il coniglio che l'artista ha in grembo, simbolo – per quanto morto – di incarnazione, continua ad esprimersi con un tono interiore, irradia energia fuori di sé e ne riceve dall'attenzione che inevitabilmente gli si presta. Non diversamente dal pianoforte a coda protagonista di *Infiltration Homogen für Konzertflügel* (1966) che, completamente impacchettato nel feltro, non può essere suonato, il che non significa però che gli sia interdetta la facoltà di parlare, di dare testimonianza di sé.

Nel 1971, a 50 anni, lo stravagante professore della *Kunstakademie* di Düsseldorf è invitato per la sua prima personale italiana dalla Modern Art Agency di Lucio Amelio, a Napoli. Con ogni evidenza, da allora e per tutti i successivi quindici anni che gli sarebbero rimasti da vivere, ogni volta che tornerà in Italia, Beuys, riallacciando i fili del discorso con il giovane marconista della *Luftwaffe* che si era inventato una camera di compensazione idealizzando nei suoi disegni un paesaggio e una cultura originari non molto diversamente da come Goethe era stato mosso a idealizzarli nei suoi diari di viaggio, si dischiuderà ad un canale confidenziale, produttivamente disarmato, che molto gli gioverà a canonizzare un'inconfondibile poetica: l'allestimento si chiama *La rivoluzione siamo noi* e resterà forse il suo manifesto programmatico più inequivocabile.

Beuys tiene poi una sorta di conferenza aperta, in cui insiste sull'autodeterminazione politica delle soggettività, all'alba di un decennio che del rifiuto della delega nell'agire politico avrebbe fatto un irrinunciabile principio di liberazione esistenziale. L'annuncio della *Kunstaktion* presenta l'artista ritratto frontalmente, con gli occhi confitti nell'obiettivo e il suo *outfit* d'ordinanza: stivali, cappello di feltro, gilet da pescatore (cristologia dell'artista come *piscator hominum*): **l'incontro con lo sguardo del potenziale visitatore è già dato per implicito poiché l'identità del sé è definita nella relazione con l'altro ed è a partire dal contenuto di questa relazione che è possibile fare di noi un'agitazione rivoluzionaria o qualcosa d'altro, di più corrivo e forse meno esemplare.** Beuys si mette inoltre a capo di una protesta contro il numero chiuso nell'ammissione degli studenti ai corsi della *Kunstakademie*: la pagherà di lì a poco in prima persona, al netto del successo strappato nell'immediato all'*establishment* politico e accademico, con la definitiva estromissione dal corpo docente dopo undici anni durante i quali aveva fatto dell'insegnamento una parte consustanziale al suo operare artistico.

Oggi, tornando ad investigare il modo in cui l'artista, gettando il suo corpo nell'arena della contesa e mettendosi in gioco scrivendo *Demokratie ist lustig* (la democrazia è divertente) sulla foto che, allo sgombero degli spazi accademici occupati, lo ritrae passare con un sorriso sfrontato tra due ali di poliziotti, viene spontaneo pensare che il

modo migliore di prestargli ascolto sia quello di farne non già la reliquia di un'epoca di tensioni politiche e sociali ormai esaurite, bensì **l'immagine sempre attuale di un artista agitato da un afflato che si fa beffe delle grammatiche addomesticate al disciplinamento di ogni dubbio, di ogni dissenso e di ogni inadeguatezza e che disinnescano ogni sforzo di pensare nuovi possibili orizzonti di senso.**

Piuttosto che le singole parole, a dover esser rimodulata è dunque la grammatica che le lega tra loro e le unisce agli oggetti per formare molecole significanti. Beuys si serve di una banconota da dieci marchi come tela (o come foglio da disegno) per scriverci sopra *Kunst = Kapital*: è l'arte, con il suo dare espressione a talenti nascosti e a sguardi eccentrici e critici sul reale, il capitale più autentico, perché capace di tenere in moto virtuoso le energie spirituali di una comunità e dell'ambiente che essa abita, non già la nuda accumulazione che considera l'altro un ostacolo da ridurre alla propria signoria. Invitato ancora da Lucio Amelio dopo il terremoto che nel novembre 1980 seminò lutto e stordimento in una vasta regione dell'Irpinia e della Basilicata, Beuys contribuisce a *Terrae motus* con una vecchia macchina tipografica inutilizzabile, forse manomessa, da cui, ammainato e avvolto nel feltro, pende derelitto un tricolore. È una *Pietà* di meccanismi andati in malora, il compianto per una cesura funesta che si è incistata nella circolarità tra il mondo e il canto del mondo.

Molto sensibile al tema della sostenibilità ambientale che oggi, oltre quarant'anni dopo, sia pure quasi sempre nella forma di un interessato specchietto per le allodole, è entrato di prepotenza nelle agende politiche mondiali, Beuys in occasione di *Documenta 7* di Kassel (1982) pianifica, con il progetto *7000 oaks*, la piantagione di settemila piante di quercia che sarebbe stata sovvenzionata attraverso la vendita delle sue opere. L'arte viene innestata nel paesaggio non a mo' di orpello, per pompare artificiosamente il prestigio e il consenso di potentati locali, ma in un programma di ampio respiro che l'artista mette in movimento e la cui azione virtuosa sarebbe idealmente sopravvissuta all'artista e avrebbe continuato a dialogare con chi avrebbe saputo prendersene cura. Operazione analoga è *Difesa della natura*, che Beuys avvia a Bolognano, in provincia di Pescara, nella tenuta di Lucrezia de Domizio e Bubi Durini, che gli erano stati vicini fin dai tempi della sua prima personale italiana.

Nel dicembre 1985, ad un mese dalla morte che giungerà improvvisa per arresto cardiaco, Beuys allestisce al Museo di Capodimonte *Palazzo regale*, destinato a cristallizzarsi come silloge del suo pensiero e della sua opera: due imponenti armadi-
vetrina contengono innumerevoli oggetti, che sembrano comporre le rune di un libro del comando di cui l'artista-sciamano si serve come segnavia per dischiudere sentieri per pensieri e azioni possibili: lo zaino grigioverde con la zeppa di feltro, il mantello di

pelliccia con cui si era esibito in *Tito Andronico/Ifigenia*, il corno di tritone, soffiando nel quale aveva annunciato l'andata a buon fine degli obiettivi perseguiti dall'occupazione della *Kunstakademie*. Intorno alle vetrine ci sono lastre di rame, reduplicatori della trasmissione del calore e delle energie spirituali che gli oggetti promanano da sé.

Ospite di Lucio Amelio nella sua casa di Capri, quell'anno Beuys lascia un altro struggente epitaffio che prende forma nella sintesi fulminante di *Capri-Batterie*: una lampadina gialla è avvitata nel bulbo da cui si dirama una spina elettrica, conficcata nella buccia di un grosso, carnoso limone caprese. ***Capri-Batterie* lancia una suggestione e un invito aperti a chiunque: saper ascoltare le forze e le energie riposte nella natura per orientare nella giusta luce i propri pensieri e le proprie decisioni.** Tornando dopo quasi duecento anni nella «terra in cui fioriscono i limoni», di cui Goethe aveva celebrato la feracità facendone la vaga cifra di una felicità perduta, Beuys coglie quei limoni dall'albero e, senza spremerli, auspica di veicolarne le linfe vitali in una teandria circolare che nell'opera d'arte trova il suo oracolo.

Joseph Beuys, Krefeld, 12 maggio 1921 – Düsseldorf, 23 gennaio 1986.